

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE ARQUITECTURA DISEÑO Y ARTES

ESCUELA DE ARTES VISUALES

DISERTACION PREVIA A LA OBTENCION DEL TÍTULO DE

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

EL ARTE COMO DOCUMENTO HISTÓRICO: LAS CARRERAS DE
COCHES DE MADERA EN QUITO

CARLOS DURÁN

DIRECTOR: GONZALO VARGAS M.

QUITO, 2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. MEMORIA, FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL Y EL DEBER SOCIAL DEL ARTISTA.....	4
1.1. La memoria, su relación con la fotografía documental, el artista y la función del arte	4
1.2. El documental y la fotografía documental	13
1.2.1. Cómo surge la fotografía documental.....	17
1.2.2. La fotografía como elemento fundamental del trabajo documental.....	18
1.2.3. fotografía artística y documental	22
2. COCHES DE MADERA EN QUITO	30
2.1. Historia, tradición y memoria.....	31
3. PLANTEAMIENTO DEL PROYECTO VISUAL	35
3.1. Proceso fotográfico.....	35
4. CONCLUSIONES	38
5. ANEXOS.....	41
5.1. Anexo A: fotografía antes de la largada, utilizada como portada del producto y como postales para la invitación al lanzamiento del libro de fotografías	41
5.2. Anexo B: diseño de la postal para invitaciones al lanzamiento	42
5.3. Anexo C: fotografía del montaje de la llegada de la final, calle Mejía	43
5.4. Anexo D: fotografía de la llegada, primera semifinal, calle Bartolomé de las Casas	43
5.5. Anexo E: fotografía de la llegada, segunda semifinal, calle Río de Janeiro	44
5.6. Anexo F: fotografía de la llegada, final, calle Mejía	44
5.7. Anexo G: testimonio de Yadira Valencia, competidora	45
Bibliografía	45

INTRODUCCIÓN

En este trabajo de fin de carrera, buscaré crear un producto artístico que sirva como material documental. Para esto partiré explicando los conceptos necesarios para abordar el tema de lo artístico y documental. ¿Qué es lo documental? y ¿cómo algo artístico puede convertirse en documental? De la misma manera vincularé el trabajo artístico y documental con la creación de memoria, así como la conservación de esta. Explico también el rol del artista en la sociedad tomando en consideración varios autores.

La principal interrogante que me propuse responder mediante este trabajo es: ¿Es posible, mediante el arte, generar documentos a los cuales se pueda acudir como recursos para activar y conservar la memoria?

Para la realización práctica de esta tesis utilizaré a la fotografía artística de estilo documental como recurso visual para crear el producto. También emplearé la investigación de campo en un evento cultural en particular, que se desarrolla como un ícono de identidad para la ciudad de Quito en sus fiestas de fundación en diciembre. Este evento es la tradicional Carrera de Coches de Madera Jorge Aguilar Veintimilla.

1. MEMORIA, FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL Y EL DEBER SOCIAL DEL ARTISTA

En este capítulo se hablará principalmente de cómo surge la fotografía artística y documental. También se explicará el concepto de memoria y su relación con la fotografía documental. Además se pensará en cómo la memoria genera experiencias y recuerdos, y cómo el documento es una forma de conservarla.

También se explicará desde un punto de vista particular, cómo el arte y el artista puede elegir realizar su trabajo con un compromiso social.

1.1. La memoria, su relación con la fotografía documental, el artista y la función del arte

La memoria es la capacidad mental que posibilita a un sujeto registrar, conservar y evocar las experiencias (ideas, imágenes, acontecimientos, sentimientos, etc.) (De la Vega & Zambrano, 2007). Esto desemboca en el impulso humano por conservar. Retener experiencias es parte de nuestro instinto de supervivencia, esto permite acceder a ellas para saber cómo reaccionar ante un evento sobre el que ya tenemos la información necesaria. Es así que las experiencias vividas por un individuo generan en él modos de

actuar que se almacenan en su memoria, a este proceso se lo denomina aprendizaje.

Al ser un animal racional social, el ser humano hace uso de la memoria y del aprendizaje para conservarse junto con su grupo social. La parte sensible del ser humano, hace que almacene memoria de los acontecimientos que le han causado impresión. Este almacenamiento no tiene que estar limitado al contacto físico de un individuo con determinado evento, sino que también está relacionado a los acontecimientos que, aunque no hayan sido vividos directamente por el individuo, lleguen a conmoverlo. Es así como un bombardeo en un país lejano puede conmover a un espectador que lo presencia por televisión a miles de kilómetros de distancia.

Desde un punto de vista social resulta difícil y hasta cierto punto fútil la tarea de definir una única memoria y los procesos por los cuales se forma. Estos procesos son diversos; por lo que es preferible tomarlos como herramientas y parámetros no limitantes desde los que es posible hablar de la creación de memoria.

Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas. (Jelin, 2002:17-139)

La memoria no es “personal e intransferible”, pues se forma de manera colectiva en sociedad. “Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente” (Jelin, 2002:3). La memoria es el producto de una reconstrucción mental de ciertos eventos, personas, momentos, recuerdos. La memoria colectiva requiere de un individuo que acuda a ella para existir; no se debe pensar en la *memoria colectiva* como algo que existe de manera autónoma. La identidad de un grupo social, afirma Groppo (2002:11-12), es indisociable de su

memoria, la memoria forma una conexión entre individuos y su sociedad de tal manera que “la memoria es un lugar de construcción de la identidad”. (Grosso en Achugar, 2003:213)

De la misma manera que se forma la memoria, se puede deteriorar o se puede olvidar dentro de un contexto social. Si no es posible acudir a los acontecimientos pasados que fueron el marco social para la creación de esta memoria, ésta simplemente se pierde. La memoria genera experiencias y recuerdos. Sin embargo, al ser la memoria un producto social requiere del documento como una forma de conservarla. El documento hace referencia a un evento pasado, independientemente del momento en que fue documentado, quienes acudan al documento podrán acercarse de manera objetiva a ese acontecimiento y así reconstruir los recuerdos y las memorias en torno a ese suceso. El documento está ligado a la historia en tanto hace referencia al pasado. De la misma manera está ligado a la formación de memoria ya que, el documento es un instrumento al cual acudimos para acceder a cierta información. De esta manera el documento, sea cual fuere su soporte, es una herramienta para crear, conservar y acceder a la memoria.

Es por esto que la fotografía también puede ser considerada como una herramienta que, utilizada para documentar, muestra eventos o personas del pasado, es decir, muestra momentos o personajes de la historia. De esta forma la fotografía está ligada al proceso de creación de memoria.

El ser humano acude a la fotografía como si se tratara de un recuerdo en su mente. La fotografía es incapaz de documentar un evento en su totalidad o todas las cualidades de una persona, de la misma manera que en un recuerdo

es imposible almacenar toda esta información de un suceso, generalmente, se almacena lo más importante o lo más impactante. Las personas que acudimos a la fotografía para recordar, no dudamos de su autenticidad como objeto documental, sabemos que es una imagen que si bien no refleja todos los detalles del momento, lugar o persona documentada, sirve como un medio para acceder a la información que está en él almacenada. La fotografía es un recurso que permite al ser humano recordar, es un apoyo de la memoria eidética¹, o si se quiere, su expresión física.

De modo que las fotografías están íntimamente relacionadas con la memoria y tienen la función de disparar el recuerdo. [...] Como artefactos de la cultura material sirven para evocar el pasado, estimular el recuerdo, asociar el pasado con el presente. Pero además las fotografías congelan gestos, situaciones, momentos, y por ello sirven para perpetuarlo. Se convierten en memoria para individuos, para una comunidad, también de acontecimientos sociales e incluso del paisaje urbano y rural. Ese fragmento particular registrado en la imagen no se repetirá jamás. El momento vivido queda congelado por el registro fotográfico aunque los personajes mueran y los escenarios se modifiquen o desaparezcan. (Lobato, pág. 27)

Esto permite entender la importancia de la veracidad de la imagen creada por las prácticas documentales; la única forma de que una imagen pueda considerarse documental es su veracidad. Las imágenes pueden traer problemas de interpretación o de uso; el pasado, sin embargo quedará documentado, parte de la historia quedará almacenada en la imagen para que en un futuro se pueda acceder a ella. El uso que se dé a la imagen, dependerá mucho de los fines que busca quien la use, como en todas las prácticas artísticas.

Estas prácticas constantemente han sido relegadas a un segundo plano del conocimiento, han sido tomadas como una herramienta y muchas veces solo

¹ La memoria eidética es también llamada memoria fotográfica o hipermnesia y es la capacidad de recordad los detalles de algo complejo muy precisamente (EMOWE, 2015)

utilizadas por su valor estético ornamental. En la actualidad se está generando un lineamiento que revaloriza al arte, ya no desde el punto de vista estético solamente, sino también desde un ámbito social.

El arte ha ido siempre entre coyunturas, de un lado para otro, jugando con los preceptos establecidos, criticando los pasados. Considero que en la actualidad el arte cumple una función social; al ser un medio sensible de interpretar y acercarse a la realidad permite generar rupturas y cambios al evidenciar abusos por parte del poder e injusticias. Es importante resaltar la función social del arte ya que así se entenderá la importancia de esta actividad en la comunidad para diversos fines. Particularmente pienso que las personas en general, han considerado al arte como una actividad superficial, la obra de arte es vista como un objeto ornamental o de colección el cual pueden adquirir para ganar status social; esto permite que las obras de artistas “consagrados” se avalúen por precios exagerados y que circulen en un contexto de mercado más que en contextos artísticos. Se sabe que los principales factores para que una obra entre en el mercado son: “la divulgación de la producción artística, la actividad de los museos, instituciones y galerías, la economía y la legislación con respecto al patrimonio” (Birbragher, 2010:235). Claramente, el público, los consumidores, dueños de galerías y museos, en su mayoría no toman en cuenta la incidencia en la sociedad o el trabajo de investigación realizado.

Pienso que el arte se encuentra en la cuerda floja, pese a tener más peso cultural y social, todavía se la toma como la hermana menor del resto de áreas del conocimiento. Una de las visiones más comunes es en la que se piensa al

arte y al artista, sobre todo desde occidente, como un medio o sujeto para producir objetos mercantiles.

Camnitzer explica que “como artista normalmente se tiene como primera tarea el de la afirmación personal con fines de lucro, fama y marca histórica, y como segunda la posibilidad megalomaniaca y delirante de ser todopoderoso y así efectivamente lograr un cambio cultural.” (Camnitzer, 2010:118)

En esta problemática planteada desde occidente, el artista juega un rol social en el que su expresión individual e individualista le genera narcisismo (Camnitzer, 2010) y egoísmo lo que provoca una disminución en su libertad de actuar.

Con estas afirmaciones busco problematizar la idea de que el lucro sea el fin del arte. Si se considera al arte como una forma sensible de acercarse a la realidad, de interpretarla, de experimentarla; como lo explica Dewey (2008:45) entonces debería desarrollarse en condiciones de resistencia y conflicto. Ya que al ser una forma de interpretar la realidad es una fuente importante de conocimientos y análisis, por esto no debe ser tomada a la ligera.

La <sensibilidad> cubre un amplio grupo de contenidos: lo sensorial, lo sensacional, lo sensitivo, lo sensato y lo sentimental junto con lo sensual. Incluye casi todo, desde el mero choque físico y emocional hasta la sensación misma, esto es, la significación de las cosas, presente en la experiencia inmediata. (Dewey, 2008:25)

Así el arte se convierte un medio viable para que surjan sentimientos de inconformidad, indignación, frustración, que nos sacan de la indiferencia. Obviamente, este acercamiento también propicia la generación de sentimientos de esperanzas de cambio y de experiencias enriquecedoras que permiten al artista seguir produciendo, pero son sentimientos de indignación y otros afines,

los que se constituyen como pilares fundamentales de la creación y deben ser utilizados por el artista.

Las prácticas artísticas permiten al ejecutante tener un acercamiento distinto, quizá más profundo a la sociedad. Los problemas se vuelven más fuertes desde una mirada artística, debido al desarrollo sensorial que requiere este trabajo. Al estar más vinculados a lo sensorial es posible visualizar los paradigmas erróneos que la modernidad nos ha impuesto y criticarlos en pos de una posible mejora. Tomando en cuenta el caso particular de Latinoamérica, donde se han evidenciado procesos de ruptura y protesta muy fuertes, desde la conquista colonial hasta los consecuentes malos gobiernos en la época republicana. Para Camnitzer “mientras que la genealogía hegemónica todavía tendía a la autorreferencia artística, la periferia ya estaba sentando las bases para la resistencia típica de un regionalismo cultural” (Camnitzer, 2010:116)

El arte en Latinoamérica está estrechamente vinculado a la crítica y al discurso político, se ha constituido como un medio de resistencia. Es por eso que el concepto artístico es tan importante como el producto visual. Para Camnitzer “la atmósfera creada por la explicación es tan importante que, en su ausencia, la obra corre el peligro de ser entendida como una cáscara vacía” (Camnitzer, 2010:118), así la obra de arte se compone de fondo y forma.

Los procesos políticos y sociales de Latinoamérica han desembocado en una identidad latinoamericana débil.

“Los latinoamericanos hemos sufrido complejos de copiones, provincianos y europeos de segunda. Simón Rodríguez, maestro de Simón Bolívar y uno de los primeros pensadores postcoloniales, se lamentaba hacia 1840 de lo atraídas que se sentían las nuevas repúblicas hacia todo lo que viniera de Europa o Estados Unidos.” (Mosquera, 1999:64)

La globalización ha provocado un flujo en doble sentido. Por un lado, la periferia se ahoga con el pensamiento del centro, sin embargo, es también la periferia quién se apropia de ellos y trata de resignificarlos. Es así que desde la periferia se replantean ideas impuestas desde los centros de poder. Mosquera lo plantea de la siguiente manera “ahora la conciencia posmoderna nos ha hecho pasar de copiones a sutiles transgresores y trasvasadores de sentido, desarrollándose una teoría de la apropiación como afirmación cultural antihegemónica” (Mosquera, 1999:64). Es así que en la periferia tomamos los contenidos y los utilizamos para resistir, por esto es importante conservar la identidad para así saber desde dónde se está hablando, “el lugar teórico desde donde se habla está configurado entre otro muchos elementos por la memoria” (Achugar, 2003:207). La memoria de periferia a la que se refiere Achugar se ha construido desde los medios de comunicación, lo que permite explorarla en función de transgredir lo impuesto por los centros de poder, esto permitirá e irlo contextualizando en la realidad de la periferia.

De esta manera, algunos artistas latinoamericanos forman parte de aquellos pensadores críticos que son portavoces de la lucha de las minorías. Se puede aseverar que el arte en la periferia se constituyó por sus características como un medio potente de comunicación. Desde este punto de vista, el arte, como todo pensamiento crítico, necesita de una idea base para conformar una obra. No me refiero a que un artista de la periferia necesariamente debe realizar una obra de contenido político, lo que intento decir es que finalmente, “lo personal

es político”² y las problemáticas tratadas desde el arte se constituirán necesariamente en planteamientos de esta índole.

En este contexto, el artista debe enfrentar la obligación que como ser humano le compete y conservar³ la memoria. Cabe preguntarse cuál es la importancia de conservar la memoria y de la misma manera es posible contestar que la memoria es fuente de enseñanzas y por ello es un recurso indispensable para el correcto funcionamiento de la sociedad. Inclusive, desde un punto de vista emocional, saber que pertenecemos a una historia nos da una relativa estabilidad sobre la cual actuar y por la cual intentar construir un entorno adecuado para el desarrollo integral del ser humano. Es importante resaltar, sin embargo, el papel que juega el artista depende de él mismo. Hay varios campos en donde puede trabajar desde la creación artística, y cada uno con su propio lineamiento y con determinados requisitos y procesos. Pero cuando se piensa la creación artística desde Latinoamérica, lo que se debe tomar en cuenta es que, el medio social influye en el rol que desempeña un artista.

Si se conserva la memoria de una forma documental, se están preservando eventos que no se repetirán. Es así que se puede acudir a estos documentos para reforzar el conocimiento sobre prácticas que podrían desaparecer. Toda actividad humana está sujeta a la extinción y con ella, la desaparición de todo conocimiento que esta encierra. Creo que es responsabilidad del ser humano preservar estas costumbres y prácticas a través de la fotografía documental.

² Frase acuñada por Carol Hanisch, ícono del feminismo radical, en un ensayo bajo ese mismo nombre en 1969.

³ Para este trabajo se hablará de conservar la memoria como un acto que, a más de conservarla pasivamente, la activa en las mentes de las personas a través del recuerdo.

Conservar la memoria implica, de cierta forma, conservar la identidad ya que “el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio” (Jelin, 2002:7). De esta manera es importante la identidad, con ella somos, con ella existimos. La importancia de conservar la memoria se debe a su vínculo con la identidad. La memoria es el elemento principal del que se deriva la identidad individual y colectiva (Groppo, 2002:190). Para este trabajo y con el fin de sustentar la importancia de conservar y activar la memoria, utilizaré las prácticas documentales.

1.2. El documental y la fotografía documental

El *documento* es, según la Unión Francesa de Organismos de Documentación (Union Française d'Organismes de Documentation): "todo elemento de conocimiento o fuente de información registrada, materialmente susceptible de ser utilizada para consulta, estudio o prueba" (Universidad Rey Juan Carlos, 2014). Tomando esto como partida, podemos deducir que el acto de documentar es levantar estos datos para que funcionen como pruebas de su propio contenido.

El acto de documentar ha sido practicado desde la aparición de las primeras formas de expresión humana. Tanto en vasijas como en paredes, se han podido rescatar historias contadas a través de lenguajes antiguos o más comúnmente de representaciones gráficas de la realidad que vivían nuestros antepasados. Es así que las prácticas documentales surgen como una necesidad del hombre para conservar su memoria.

El ser humano tiene la necesidad de documentar primero por su lado sensible, desde este punto de vista necesitamos sentir que somos producto de un pasado que nos formó y nos guía, así sentimos que pertenecemos a un grupo determinado en el cual podemos buscar apoyo o identidad. Por otro lado, considero que el ser humano tiene la necesidad de supervivencia; el ser humano necesita recordar hechos que de cierta forma cambiaron su vida y le enseñaron a ver las cosas de una forma distinta, hechos que le evitarán cometer los mismos errores en el futuro. Finalmente está la necesidad de transmitir información, que más allá de la vanidad está el hecho de compartir con otras personas lo documentado, es la sed de conocimiento.

Para el proceso de documentación han existido muchas herramientas que van desde textos antiguos, pasando por la imprenta, el daguerrotipo y las primeras imágenes documentales, hasta videos en alta definición en diversas plataformas como el Internet. Todas estas herramientas han sido creadas en función de su reproductibilidad para lograr una mayor difusión al público.

Actualmente el término documento es utilizado con varias acepciones. La historiadora ecuatoriana María Fernanda Troya hace alusión a Dennis Hollier para explicar que el documento supone ser una cosa que no posee ningún valor artístico (Hollier en Troya, 2009:121), en síntesis, a lo que se refiere es que el valor artístico reemplazaría cualquier valor documental del objeto documental, es por eso que el concepto de documento es algo utilizado habitualmente, sin que esto implique una relación con cualquier aspecto artístico. Lo que busca el documento es ser un objeto al que se pueda acudir para obtener datos fiables e interpretarlos de manera objetiva. Un documento

no se inventa, se distingue de los productos de la imaginación precisamente porque no es endógeno. Así pues, Troya concluye que los documentos no podrían ser productos del espíritu humano, es decir, no podrían llegar a ser creaciones artísticas.

Tomando en cuenta esto entramos en la problemática de lo documental contra lo artístico, que más adelante será explicada a fondo en el ámbito de la fotografía. Troya explica que el trabajo de Valérie Picaudé⁴ (Troya, 2009:123) afirma que la principal característica de la fotografía es que pertenece tanto al mundo de las cosas como al de las representaciones y es esta ambigüedad lo que la hace difícil de definir o catalogar. Resulta necesario explicar los orígenes y usos de la fotografía documental.

1.2.1. ¿Cómo surge la fotografía documental?

El primer procedimiento fotográfico que fue difundido en 1839 fue el daguerrotipo (ver figura 1). Este procedimiento consiste en plasmar una imagen por medio de una reacción química sobre una superficie de plata pulida o cobre con un baño de plata. El principal problema en torno a esta técnica fue que se necesitaba una larga exposición para producir la imagen y además, no se podía reproducir varias copias directamente como con un negativo. Desde este momento se empieza a utilizar la imagen fotográfica para representar los lugares a los que llegaban las expediciones realizadas por los exploradores que salían en busca de recursos naturales. Aquí surge el reportaje utilizando la fotografía como un documento.

⁴ El texto al que alude Troya es: Picaudé, V. (2001). *Classer la photographie, avec Perec, Aristote, Searle et quelques autres...* En V. Picaudé, & P. Arbaizar, *La confusion de genres en photographie*. Paris: Bibliothèque nationale de France.



“Figura 1” Colección Tarragona (1839). *Vista de la casa Xifré*, Barcelona

El daguerrotipo fue haciéndose más eficiente debido a la implementación de aceleradores químicos y lentes que permitían una menor exposición; pero con el tiempo y la nueva tecnología, dejó de usarse. Para lograr una práctica documental eficiente, era necesario poder acompañar a los textos de imágenes y se utilizaron muchos métodos, pero ninguno producía una imagen totalmente real. Es así que el fotoperiodismo era difícil, debido principalmente al formato en el que se obtenían las imágenes y la dificultad de reproducirlas.

En 1925 fue presentada la primera cámara verdaderamente portátil, con la capacidad de llevar un film de varias exposiciones; surgida a partir de la película de 35 mm utilizada para el cine. Después de haberse desarrollado por más de diez años, la cámara Leica sería un éxito similar para sus creadores y para sus usuarios. Desde entonces, la fotografía documental contará con un

sinnúmero de artefactos que permitirán su circulación. Como afirma Andrés Foglia “la llegada de la fotografía desató un deseo incontenible por capturar la imagen del mundo y guardarla como testimonio de la, hasta entonces, incontenible levedad del tiempo” (Foglia, 2013:41).

El término *documental* surge en Francia, en las prácticas cinematográficas de 1906. Pero es en 1926 cuando surge su primera división como género dentro de la fotografía. Walker Evans, fotógrafo que aparte de realizar fotografías que representan una realidad les dio un toque artístico, acuña el término *estilo documental* para referirse a estas imágenes (Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2006:278).

Una de las instituciones más importantes para el género documental en la fotografía es la *Farm Security Administration*. Esta organización creada en 1937, se dedica a ayudar a los agricultores y a las clases sociales más pobres en Estados Unidos, fue creada esencialmente para convencer a este país de aceptar las reformas de Franklin Roosevelt, entonces presidente de Estados Unidos. Esta organización utilizó al género⁵ documental para reflejar la precaria situación que vivía el país en ese momento. Varios fotógrafos participaron en esta institución, retratando la crisis humana, la situación de los migrantes, el maltrato hacia los trabajadores, la corrupción policial, la influencia de la mafia, la pobreza y otros aspectos sociales de la época. De esta forma la fotografía se convierte en una herramienta muy utilizada en las prácticas documentales.

1.2.2. La fotografía como elemento fundamental del trabajo documental

⁵ El género de *fotografía documental* en el que incurrían estas fotografías sería después reemplazado por *fotografía humanista* debido a su uso generador de sensibilización social, principalmente porque pierden su uso documental al ser usadas de una forma sensibilizadora.

La fotografía ha sido utilizada de diferentes formas a lo largo del tiempo, siempre obedeciendo a algún fin o período social. Como propuso Quijano (2000) La modernidad implica un proceso colonial en todo el mundo. El centro hegemónico de poder⁶ llegaría a las tierras por descubrir e instauraría sus creencias en los pueblos que, para su entender, necesitaban de una corrección en cuanto a costumbres y creencias, llegando al punto de sancionar cualquier práctica que estaba fuera de lo establecido por quienes ostentaban el poder.

Esta conquista territorial significó encontrarse con *el Otro*⁷ (ver figura 2). Este sujeto debía ser catalogado para poder ser compartido con el mundo. La división y el ordenamiento son características fundamentales del modernismo, el binarismo, lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto, lo verdadero y lo falso, el colonizador y el colonizado. Por lo tanto, se utilizó a la fotografía documental con este fin.

⁶ El centro hegemónico de poder radica en las distintas coronas conquistadoras del nuevo mundo, Europa se empeñó en la búsqueda de nuevas tierras y en ejercer control sobre ellas, tanto político como cultural. Los centros hegemónicos se localizan en las zonas situadas sobre el Atlántico-que después se identificarían como Europa (Quijano, 2000:342).

⁷ La concepción más clara sobre *el otro* radica en síntesis en cualquiera que no sea colonizador, es decir, cualquiera que, para la época Moderna, no sea hombre, blanco y creyente en Dios. “Al español de la época le interesó resaltar que el indígena era sucio, vicioso, depravado, no católico, andaba desnudo, carecía de organización social y política civilizada, era idólatra, salvaje, primitivo y, en algunos casos, caníbal. Hubo una construcción moral del indio con miras a justificar los procesos de civilización” (Pachón Soto, 2015:16)



“Figura 2” Groote Eylandt (c. 1933). *Muchachos australianos indígenas y los hombres frente a un refugio arbusto, Australia.*

El método más eficaz para catalogar al otro fue sin duda alguna, el trabajo documental de quienes llegaron a las tierras conquistadas. Desde entonces el trabajo documental fue utilizado por el centro hegemónico de poder, para convencerse a sí mismo de su deber como unificador del mundo. Pero más allá de unificar el mundo, lo que hizo, fue dividirlo y catalogarlo:

Así la modernidad se constituye en base a un patrón de dominio colonial fundado en la clasificación y diferencia racial. De esta manera podemos empezar a introducirnos en cómo la fotografía ha sido útil a la Modernidad y a su discurso, en tanto la representación de los sujetos fotografiados se plantea en base a la diferencia. La diferencia en la representación. (Vargas, 2013:115)

En el caso de la modernidad, la representación del Otro es claramente negativa. Se lo representa para comprobar que existe un sujeto opuesto al hombre occidental y que va en contra de lo establecido para ejercer control sobre él.

Luego de este período, la humanidad entró en la postmodernidad, lo que significó una ruptura en cuanto al acercamiento y representación del Otro. La cultura posmoderna da la posibilidad a una pluralidad de subculturas que

corresponden a diversos grupos sociales y que adquieren su propia legitimación a existir y a coexistir con otras subculturas con igual o similar reconocimiento social (Adamson, 1997). Predomina la idea de globalización y descentralización del poder hegemónico. El postmodernismo valora la dualidad y la pluralidad, acepta la existencia del Otro no como error sino como parte del todo. Tomando en cuenta estas bases, el trabajo documental ya no buscaría ejercer control sobre lo documentado es decir, sobre el Otro. En esta época, la función de lo documental cambia radicalmente. Es aquí cuando surge la ambivalencia de la que nos habla Vargas, planteándola desde la categoría de la representación del *Otro* de Stuart Hall (Vargas, 2013:115). La representación del Otro dependerá del fin para el que es utilizada. En la postmodernidad el trabajo documental será utilizado para familiarizar al centro hegemónico con la imagen del Otro, de esta forma sería aceptado como tal. Para el Otro, el trabajo documental representa una “oportunidad de reencuentro con sus ancestros y sus raíces culturales” (Vargas, 2013:119).

Es así que el trabajo documental se transforma en un objeto destructor de la colonialidad moderna. Una muestra de esto se puede ver en el caso de las fotografías de Paul Rivet tomadas a la comunidad Kichwa en Archidona⁸, Vargas nos dice:

En esta experiencia, ellos encontraron en la representación de esos retratos una cercanía a fotografías más familiares. En este sentido, la diferencia es ambivalente: en cuanto documentos fotográficos del siglo XX se convierten, cien años más tarde, en una entrada para el restablecimiento de una noción de identidad cultural perdida a causa de la colonialidad. En este ejemplo se aplica la visión del Otro que el sujeto colonial no controla (Vargas, 2013:120).

⁸ Paul Rivet fue encargado de visitar y fotografiar la comunidad Kichwa en Archidona, Ecuador. “Las fotografías de Rivet no se ajustan a los parámetros establecidos para los estudios antropométricos, los sujetos posaban relajados [...] la intención de Rivet para estas fotografías no era la de la antropometría sino un acercamiento al género del retrato” (Vargas, 2013:119).

Esto funciona sobre todo en los espacios de la *periferia*⁹. Se define a estos espacios como los lugares que ya no buscan ser conquistados y colonizados, al contrario, son motivo de trabajos decoloniales¹⁰. Tomo, sin embargo, lo que Enrique Dussel¹¹ plantea; debemos liberarnos de las opresiones que han sido impuestas desde la colonia (Dussel, 1996:108). Incluso hablando localmente, desde la llegada del imperio Inca. Buscamos llegar a una identidad latinoamericana y sobre todo local.

El trabajo documental, así como cualquier otra rama de los quehaceres¹² del ser humano, es abordado desde una pluralidad de discursos y hechos, tomando en cuenta paradigmas o saliéndose de ellos, por esto es necesario conocer nuestra historia y aceptar el momento histórico en que nos encontramos; no somos indígenas, (salvo unos grupos), ahora somos mestizos y desde ahí debemos dialogar con nuestro entorno.

Algo fundamental que debe ser tomado en cuenta en la actualidad, es la capacidad de divulgación del trabajo documental. Existe una enorme cantidad de público que puede acceder al trabajo documental, esto influye en la forma en la que el espectador aborda lo documentado. Es importante que “el fotoperiodista posea (además de la maestría esencial de sus herramientas) un

⁹ La *periferia* es, según el discurso moderno y colonial, un lugar donde habita el *Otro*. Es todo lo que esté fuera del centro hegemónico (Dussel, 1996:97).

¹⁰ No hablaré de una práctica postmoderna ya que en Latinoamérica el proceso cultural y social tiene diferencias que deben tomarse en cuenta y analizarse localmente

¹¹ Académico, filósofo e historiador argentino. Propuso la Filosofía de la Liberación, en la que plantea a la analéctica como el método adecuado para realizar la tarea filosófica.

¹² Por *quehaceres* me refiero a cualquier actividad humana comprendida por las ramas del conocimiento, sean ciencias formales, naturales o sociales; es decir, cualquier conjunto de conocimientos sistematizados y organizados con un fin. El término *ciencia* no es apropiado para este trabajo ya que implicaría su ulterior definición e inclusión como parte de la actividad artística.

fuerte sentido de integridad y la inteligencia necesaria para poder entender y presenciar un tema correctamente.” (Smith, 2010:209)

Es por esto que he tomado ciertos parámetros para delimitar el trabajo documental o estilo documental utilizado en este trabajo que pretende abordar a la fotografía documental como un objeto de valor artístico. Estos parámetros los desarrollaré en los puntos siguientes.

1.2.3. Fotografía artística y documental

El tema de la fotografía dentro del arte ha sido motivo de debate desde hace mucho tiempo. Varios son los que están en contra de la fotografía como arte debido a la simplicidad de su mecanismo o la facilidad de uso por parte de cualquiera. Es la práctica de los artistas fotógrafos lo que ha motivado estos cuestionamientos, ya que la fotografía no se define por sí sola porque no es más que una técnica.

Es preciso aclarar que la fotografía, así como la pintura o el grabado o cualquier otro medio de creación de objetos artísticos, puede ser utilizada por cualquier persona que conozca la técnica y que posea la habilidad para que los trabajos producidos sean usados como objetos decorativos en paredes o afiches comerciales sin valor artístico.

El problema que se da alrededor de la producción artística no está en la forma de hacerlo, sino en el contenido. No es la forma de hacer arte la que debe cuestionarse, sino quién y por qué se hace. La diferencia es muy clara, hay personas que son sencillamente hacedores de cosas, en el mejor de los casos, podrían llamarse decorativas. Pero eso no significa que ellos sean

artistas o que cada cosa que produzcan sea arte por el mero hecho de utilizar un mecanismo o una técnica. El verdadero problema es la pluralidad en que ha devenido el término *arte*. Boulton lo explica de la siguiente manera:

El solo hecho de participar por profesión o afición en una actividad de posibilidades artísticas no significa necesariamente que se haya logrado la necesaria elevación cualitativa. La generalización del término “arte” ha deformado su apreciación (Boulton, 2003:257).

En la actualidad cualquier objeto puede ser catalogado como arte, aún sin conocer las cualidades de una obra artística e incluso sin que ese objeto se encuentre en un espacio en el cuál se lo valida como obra de arte. Es así que cabe preguntar, ¿es que acaso sólo estos espacios como museos o galerías son los que pueden determinar que algo es arte?

Esta pregunta resulta fácil de resolver y al contestarla estaremos resolviendo, en cierto modo, el estado actual del término “arte”.

Para analizar el valor artístico de la fotografía, será necesario, en primer lugar, definir lo que es y lo que no es arte. Para John Carey, en su libro *¿Para qué sirve el arte?* (2005), concluye que quizá es imposible encontrar una respuesta que satisfaga a todos.

Contestar esta pregunta requiere explicar un proceso cultural, social, económico y político que ha hecho que la definición de arte cambie a lo largo del tiempo.

Finalmente, Carey explica que la idea global de lo que hace que algo sea una obra de arte es que alguien piense que es una obra de arte, debe haber sido producida con la intención de ser una obra de arte y además debe ser reconocida por críticos y expertos que la califiquen como tal. Sin embargo, su conclusión es que esta acepción de arte no define totalmente el término, ya que

una obra nunca será juzgada de igual forma, lo que lleva a puntos de vista personales y subjetivos. Para Carey se resume en que el arte responde mayormente al gusto de quienes lo aprecian, que a una aceptación por parte de instituciones que “validen” lo que es arte (Carey, 2005:45).

Es decir que definir al arte resulta imposible sin entrar en opiniones personales. Es así que me limitaré a definir lo que se considerará arte para este trabajo de fin de carrera: es algo que nace con el propósito de transmitir ideas y sentimientos a un espectador, lo cual depende de la intención, el contenido y el entorno.

Con respecto a la fotografía como producto artístico, parte de lo que da cualidad de arte a la fotografía, es que cumpla con requisitos de composición, iluminación, valores, tonos, texturas y procedimiento. Esto permitirá al creador de la obra mostrarse realmente como un sujeto sensible a la condición humana y como transmisor de sentimientos y pensamientos, es decir, como un artista. Para María del Carmen Oleas “la fotografía ha sido mejor definida como una técnica y es alrededor de esta que se han configurado diferentes prácticas” (Oleas, 2013:25). Desde este punto de vista, la fotografía podría ser tomada como una nueva forma de hacer arte, es un medio al igual que la pintura, el grabado, la escultura, que también pasaron por cambios en las formas de hacerlas. La obra depende de los fines a los que está destinada, independientemente de la técnica. Lo fotográfico tiene una diversidad de fines, es decir, cada creador define su práctica fotográfica (2013). Por lo tanto la obra de arte existe, no importa qué artefactos se utilizó para lograrla.

Otra particularidad importante, que vincula a la fotografía con el arte, es la abstracción que logra, como cualquier expresión artística, una fotografía es la abstracción de un momento y lugar; es la selección de un espacio que a su vez se transforma, por sus características, en un objeto documental de ese espacio. Su carácter artístico recae en la interpretación del objeto documental fotográfico, como en cualquier otro objeto artístico. Quizá el debate más importante sobre la problemática documental-artística de la fotografía, es el propuesto por Régis Durand (citado por Troya, 2009:124). Este debate se refiere a la problemática del documento en la fotografía, trata sobre las condiciones y la finalidad que se le da a una obra de arte, que a su vez es documento. La problemática planteada por Régis Durand va más allá de los problemas históricos relativos al estatus del documento como obra de arte; también toma en cuenta a obras de arte que se apropian del documento, lo imitan o incluso tratan de darle una nueva definición. Estos documentos, también incluyen las imágenes fotográficas.

La fotografía, al ser utilizada como un medio de expresión y de interpretación de la realidad, estará constantemente vinculada, tanto al trabajo documental como al artístico. La actividad fotográfica tiene un gran potencial artístico pero una fotografía no va a ser siempre artística.

La foto documental es una práctica que zigzaguea entre la foto artística y el fotoperiodismo. No es una práctica alejada de la idea de comunicar; sin embargo, la búsqueda de los productores de esta fotografía no carece de exquisitez técnica ni de belleza. (Oleas, 2013:31)

“La relación entre fotografía y documento conoció un momento importante de reconsideración durante los años setenta, cuando artistas, fotógrafos e intelectuales se interesaron en la cuestión del documento dentro de prácticas

artísticas diversas” (Troya, 2009:124). La práctica de la fotografía documental se ha convertido en un diálogo entre el fotógrafo y el espectador. Este diálogo la ha situado al mismo nivel que los artistas que trabajan el tema de la crítica social desde un punto de vista político y estético. La práctica de la fotografía documental ha producido obras que, más allá de ser registros históricos y sociales, han sido consideradas obras de arte porque el punto de vista de sus creadores es evidente en las imágenes. Esta es la característica fundamental de una obra fotográfica que se encuentra tanto en el campo de lo artístico como en el de lo documental, “ya que la reflexión misma y la práctica de cada creador es la que finalmente determina el propósito de la foto” (Oleas, 2013:34).

Para el caso de la fotografía artística documental, lo que se debería descartar es la alteración de la escena. Si bien la composición y la luz son partes fundamentales de la fotografía, para esta clase específica de fotografía se requiere un mayor esfuerzo por parte del artista, ya que la imagen debe ser construida sin manipular objetos ni la iluminación en el momento de la toma. Se requiere el uso de luz natural, o como mucho, se podría utilizar el flash propio de la cámara. Por otro lado, la composición de la imagen debería ser creada por la ubicación de quien realiza la toma. Finalmente, esta fotografía, al ser tanto artística como documental, requiere que su creador tenga en mente el fin artístico de la obra, imprimiendo en ella su punto de vista traducido en lo estético.

La fotografía artística es la creación del fotógrafo-artista; es apreciada por su composición, encuadre, uso de luz, color, tipo de objetivo utilizado y muchos

otros aspectos que el artista puede controlar. Es decir, esta fotografía tiene un fin estético para su uso artístico. Desde este punto de vista, lo único que queda excluido de la fotografía documental-artística es la puesta en escena. Cuando la fotografía está hecha tomando en cuenta todos los aspectos mencionados anteriormente y a esto le suma el hecho de que no puede alterar la escena y de que el fin de la fotografía documental, sea su uso en un medio artístico, se tiene una fotografía artística-documental. Es incorrecto excluir a la fotografía documental del ámbito del arte sin antes analizar las imágenes bajo los parámetros propuestos, ya que eso permitirá determinar lo que hace a una fotografía artística y documental al mismo tiempo.

Como se explica anteriormente, un hecho importante para la fotografía documental es el trabajo de Walker Evans y Dorothea Lange, entre otros fotógrafos, en la *Farm Security Administration* en 1937. (Troya, 2009:128) Troya afirma que el término documental, utilizado para designar a las fotografías de esta institución, habla de una fotografía de sensibilización social, que pretende lograr cierto nivel de persuasión en el público, es un término totalmente parcial en el sentido en que el autor busca incidir en el espectador a través de la imagen. Esta definición de *fotografía documental* fue poco a poco siendo reemplazada por el término de *fotografía humanista*.

Existe otro debate entre estos términos y definiciones. Lo que nace como fotografía documental atraviesa un gran período de críticas que se extiende hasta la actualidad, donde esta clase de fotografía ha llegado a definirse como un *estilo* más que un género o práctica. Desde este punto de vista, la fotografía documental no puede ser artística y la fotografía artística no puede ser

documental, esta contradicción se da principalmente debido al uso que tienen estas dos clases de fotografía como objetos. Una fotografía artística sin embargo, sí puede ser de estilo o práctica documental¹³. Una vez más, lo importante es el fin al que están destinadas las fotografías, su uso les confiere el carácter de documental o de práctica documental y artístico.

Cabe señalar que la fotografía de práctica documental, está dotada de la singularidad de cada autor. Aunque intente ser un objeto netamente informativo, desprovisto de autor, cada fotografía siempre tendrá tintes personales, sobre todo desde el punto de vista estético y principalmente por el uso al que están destinadas las obras de estilo documental¹⁴. Smith lo explica hablando del *fotorreportaje*, (Smith, 2010:209), para el autor el fotoperiodista no puede ser imparcial, sino que tiene un enfoque personal y honesto, pero no objetivo.

Con esto quise ensayar brevemente, una definición de fotografía documental, o práctica fotográfica documental de la fotografía artística, sin embargo, la teoría sobre el tema en la parte anterior llega a ser confusa, limitante y limitada. La terminología aplicada en ámbitos artísticos suele estar siempre en disputa y en constantes replanteamientos y cambios. Es así que para fines de este trabajo me he limitado a definir que el término *fotografía documental* se refiere a lo mencionado anteriormente acerca de lo documental

¹³ Para este trabajo se utilizará el término fotografía documental para hacer referencia a la fotografía de estilo documental, práctica fotográfica que envuelve la búsqueda por la documentación de la realidad.

¹⁴ Entiéndase que la fotografía de estilo documental se presenta dentro de un contexto estético al público, perdiendo casi por completo los usos de un objeto documental, pero guardando la veracidad de lo documentado. La diferencia práctica entre un objeto documental y uno de estilo documental es meramente el uso que tienen.

aplicado a fines estéticos. Es así que la práctica fotográfica se constituye en el centro de este estudio.

Desde la teoría, se puede definir de varias maneras a la práctica fotográfica de la que trata esta investigación. En la práctica, sin embargo, la fotografía será utilizada como un medio sensibilizador, como un material documental y como un objeto artístico con valor estético. Smith explica que “la fotografía es un medio de expresión poderoso. Debidamente empleada, es un gran poder para nuestro mejoramiento e inteligencia...” (Smith, 2010:209). Se analizará a la fotografía desde este punto de vista.

Después de haber precisado la forma en la que debe pensarse a la fotografía para que esta adquiera cualidades de arte, es importante analizar la creación fotográfica como una práctica que va más allá de la técnica. Esto nos enfrenta con un problema mundial traído por la industria y el consumo tecnológico. La fotografía, ahora al alcance de todos, se ve sumergida en un mundo lleno de artefactos que facilitan su uso. Esta apertura sin embargo, implica un grupo creador de fotos que podría carecer de la capacidad de creación estética en la producción de imágenes fotográficas.

Una técnica progresiva que se aplica continuamente a perfeccionarse y un desarrollo industrial que, al mismo tiempo, simplifica el proceso de fabricación de imágenes han contribuido en la actualidad a abrir el campo de la fotografía, instrumento al alcance de todos, a un público desprovisto de don técnico e incompetente al concebir imágenes (Steinert, 2010:271).

La facilidad para fabricar imágenes fotográficas¹⁵, ha hecho del quehacer fotográfico una actividad en constante crítica. Estas disputas han puesto a

¹⁵ Las fotografías están al alcance de todos, ya no es un lujo poseer una cámara fotográfica ahora hasta los celulares pueden tomar fotos de relativamente buena calidad. Pero esto no quiere decir que toda producción fotográfica actual cumpla con los principios mencionados de composición, encuadre, uso de

dudar sobre la pertenencia de estas imágenes al mundo de las artes. Como ya expliqué anteriormente, la fotografía es una técnica cuyo producto depende del uso que el fotógrafo pretenda darle. Tomando en cuenta esto se ratifica que la creación artística fotográfica implica realizar la fotografía con un fin determinado en mente. Pienso que la característica principal de la práctica documental en la fotografía, es que la imagen debe ser fiel al momento. El fotógrafo no puede incurrir en una puesta en escena ni en un fotomontaje, ya que también busca la veracidad del hecho fotografiado.

2. COCHES DE MADERA EN QUITO

En este capítulo se hablará sobre el sujeto de investigación de este trabajo de fin de carrera, utilizado para la creación del producto visual. Se trata sobre la carrera de coches de madera Jorge Aguilar Veintimilla.

En este acontecimiento se enfocará la teoría planteada acerca de la conservación-activación de la memoria y la práctica fotográfica artística-documental.

He propuesto como producto gráfico un libro de fotografías que documenten la carrera de coches de madera, de tal manera considero necesario hablar sobre la carrera y su historia, para posteriormente concluir con la explicación del proceso de la obra. Propongo un proyecto que se enfoque en la creación de productos visuales que promuevan la vinculación de las nuevas generaciones a estas prácticas. Así busco generar un pequeño archivo que sirva como una

luz, color, tipo de objetivo utilizado y demás para satisfacer las necesidades de una imagen estéticamente rica y por ende, con fines artísticos.

referencia histórica a la que se pueda acudir para recordar las tradiciones; y aunque se dejen de practicar, nunca se dejen de recordar.

Desde pequeño siempre estuve vinculado con las carreras de coches de madera. Todos los años disfrutaba de ellas como espectador desde la puerta de mi casa. Con el tiempo y con una mirada más analítica me di cuenta de la falta de documentos visuales sobre este tema. Me di cuenta de que no bastaba con compartirlas de forma verbal, ni con las imágenes de prensa, se necesitaba algo más. Esto me dio la idea de levantar una documentación fotográfica sobre esta tradicional carrera. El proceso fue sencillo ya que desde hacía muchos años he visto las carreras.

2.1. Historia, tradición y memoria

El proyecto fotográfico será desarrollado en torno a las carreras de coches de madera creadas y organizadas por Jorge Aguilar Veintimilla. Jorge Aguilar nació en Quito el 3 de marzo de 1930, se dedicó al periodismo en medios impresos y radiofónicos. Fue gerente de Radio Colón por muchos años, fundó su propia estación de radio llamada Radio Sideral en AM. Con el tiempo creó Radio Bolívar en FM y mediante esta se dio a la tarea de difundir y ser cronista destacado de las corridas de toros típicas de la ciudad de Quito.

Fue fundador y primer presidente del Consejo Nacional de Radio y Televisión de Ecuador, también fue presidente de la Asociación de Radiodifusores de Ecuador.

Tenía 10 años de edad, cuando la ciudad de Quito comprendía el espacio entre el parque El Ejido al norte y la estación del tren en Chimbacalle al sur; Jorge

transitaba en su coche de madera por San Roque¹⁶. El desplazamiento era seguro gracias a que en la ciudad aún no circulaban mayor cantidad de vehículos automotores, sobre todo en horas de la tarde ya que apenas había autobuses y policías.

Sus primeras carreras no oficiales, las realizó en el año de 1940, con el apoyo de su hermano Marco Aguilar Veintimilla y algunos otros amigos. Poco a poco, la diversión que Jorge y otros jóvenes experimentaron en los coches de madera se fue perdiendo en parte por el crecimiento de la ciudad, del tránsito vehicular y por la incursión de otro tipo de juguetes y actividades, entre ellos la televisión.

Mientras trabajaba en Radio Colón, en el año de 1973, Jorge Aguilar Veintimilla decidió revivir la tradición de la que participó cuando niño y organizó el Primer Campeonato de Coches de Madera. La primera vez se llevó a cabo en la avenida 12 de Octubre el 5 de diciembre de 1973 y su intención fue hacer un homenaje a los niños que estaban internados en el hospital Baca Ortiz¹⁷.

Desde entonces, Jorge Aguilar Veintimilla organizó año tras año la carrera de coches de madera, instaurándose como tradición de la ciudad en Fiestas de Quito¹⁸.

Esta tradición se ha mantenido como un evento representativo de las tradicionales fiestas de Quito, lo que ha generado una memoria colectiva de

¹⁶ Barrio de Quito, conocido por su casco colonial, abarca las faldas del Panecillo y se sitúa sobre los túneles de la Avenida Mariscal Antonio José de Sucre en el centro histórico de la ciudad.

¹⁷ El Hospital Pediátrico Baca Ortiz está dedicado a la atención médica infantil, muy importante en Quito, incluso recibió la visita del famoso Patch Adams, médico estadounidense precursor de la terapia del humor.

¹⁸ Las Fiestas de Quito están caracterizadas por sus eventos, comida típica, bandas de pueblo, juegos tradicionales y eventos en diferentes lugares del casco colonial. Se celebra su fundación el 6 de diciembre de 1534.

este evento. Conservar esta memoria implica conservar una parte de la identidad de los quiteños, por lo menos, de los que fueron parte de este acontecimiento en algún momento. Es importante resaltar que si bien no todos los quiteños han vivido de cerca las carreras de coches de madera, todos han escuchado hablar de ellas en diferentes medios de comunicación, lo que ha ayudado a relacionarlas con la tradición en las fiestas de Quito.

Las carreras de coches de madera se desarrollan en tres fechas, ordenadas en dos eliminatorias y una final. Participan niños y niñas entre 9 y 16 años, con el pasar del tiempo se fue haciendo obligatorio el uso del casco, protecciones para rodillas, codos y guantes¹⁹. Hay tres categorías, de 6 a 9, de 10 a 12 y de 13 a 16 años. Estas se realizan en coches de entre 60 y 100 libras de peso. La velocidad alcanzada por los competidores fluctúa entre los 60 y 80 kilómetros por hora.

La organización de las carreras siempre ha estado vinculada a la familia Aguilar, actualmente están involucrados el hermano de Jorge, Marco Aguilar Veintimilla, su hijo Marco Vinicio y su nieto Esteban. El 17 de septiembre del año de 2009, fallece Jorge Aguilar, este año no se realizó la competencia de coches de madera. La suspensión de esta competencia el año de la muerte de su principal organizador dejó un vacío en todos los tradicionales asistentes a las carreras, esto demostró que incluso las tradiciones más conocidas y apreciadas pueden desaparecer.

¹⁹ Las carreras cuentan con el apoyo del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, se realizan con todos los permisos de ley, cumpliendo los requisitos dispuestos por parte de la Policía Nacional y la Policía Metropolitana. También cuentan con el apoyo del Cuerpo de Bomberos de Quito y la Asociación de Mecánicos de Pichincha.

En el año 2013 la final de las carreras casi fue cancelada. El Departamento de Movilidad del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito dispuso que se suspenda la final de las carreras por considerar que tanto los competidores como el público, no contaban con la seguridad necesaria para impedir accidentes con lesiones graves. Gracias al apoyo de los participantes y todos quienes disfrutaban esta tradición, la queja se hizo llegar a las autoridades quienes decidieron dar paso a la final de la competencia.

En el año 2014 el evento casi no tiene lugar, ya que la secretaría de cultura municipal se pronunció diciendo que no destinaría fondos ni permisos a la carrera, principalmente alegando no ser una entidad que “auspicia negocios o eventos particulares”. Marco Aguilar, organizador de la carrera, tuvo una reunión con la Alcaldía en la cual se llegó a un acuerdo en que la alcaldía apoyaría económica y logísticamente este evento.

Las carreras se realizan sin ánimo de lucro, con el único objetivo de celebrar las Fiestas de Quito y preservar la tradicional práctica, esto influye directamente en la formación de identidad en la ciudad. La organización del evento implica varios meses de trabajo no remunerado previo a su realización. El objetivo que tiene es dar espacio a los niños de escasos recursos económicos para que compartan y se diviertan sanamente en las fiestas y premiar a los ganadores con dinero en efectivo.

Actualmente las carreras se desarrollan en tres escenarios. La primera eliminatoria se realiza en la calle Fray Bartolomé de Las Casas, entre las calles R. Villavicencio y Fray Gaspar de Carvajal con 1500 metros aproximadamente de recorrido. La segunda eliminatoria es nocturna, en la calle Río de Janeiro

entre las calles Nicaragua y Avenida América, son alrededor de 1100 metros. La final se la realiza en pleno centro histórico de la ciudad, en la calle Mejía desde El Tejar hasta la calle Montufar, es el circuito más largo con 2200 metros aproximadamente. El número de espectadores que se espera para todas las carreras en total es de 100 000 personas aproximadamente.

En vista de la acogida que recibe este evento, lo que representa para la memoria de las tradiciones de Quito, considero indispensable generar espacios en los que se introduzcan referencias a estas prácticas en la memoria de los quiteños para que puedan permanecer como tradiciones.

3. PLANTEAMIENTO DEL PROYECTO VISUAL

En este capítulo se hablará de mi acercamiento a la obra, especificaciones técnicas y explicaciones del proceso artístico que llevé a cabo para la creación del libro fotográfico.

3.1. Proceso fotográfico

Personalmente he estado vinculado a las carreras de coches de madera desde niño. Durante toda mi vida he tenido mi residencia en la calle por la cual se llevan a cabo. Esto y el hecho de que por varias ocasiones las carreras casi se cancelaron y en una ocasión no se realizaron, generaron en mí un sentimiento de nostalgia, al ver cómo la sociedad se desarrolla más en un entorno cibernético supuse que en algún momento, las prácticas tradicionales que en cierta forma nos dan identidad, desaparecerían.

En lo personal siempre he tenido afinidad por los libros de fotografías, por cómo son capaces de transportarnos a esos lugares fotografiados y en su mayoría, generar en nosotros emociones mediante las imágenes. Es por esto

que decidí crear un libro fotográfico que relate, desde un punto de vista documental y artístico, lo que se vive en las carreras de coches de madera.

Para la pre-producción de la obra, busqué referencias de otros libros de fotografía, sobre todo de artistas locales. El tamaño del producto ha variado en el transcurso de la producción, pensándolo tanto en producto impreso como en digital. En cuanto al contenido, se enfatizó en lo estudiado a lo largo de la Carrera de Artes Visuales, tanto en técnica fotográfica como en contenido visual, manejo de colores, composición, uso de la luz y todos los aspectos necesarios para lograr la mejor calidad en el aspecto técnico de una obra de arte.

La aproximación a las personas que participan en las carreras de coches de madera fue sencilla debido a que he tenido contacto con este evento desde pequeño. Durante la carrera se vive un ambiente de compañerismo y amistad, típico de barrio; las personas fueron amables y se sintieron cómodas en ser fotografiadas. La documentación fue realizada durante los años 2013 y 2014, específicamente durante los meses de noviembre y diciembre que es cuando tiene lugar la carrera, durante el resto del año se hizo investigación y se contactó con los realizadores y participantes, quienes se mostraron alegres de que se esté realizando un producto visual al respecto y se dispusieron a ayudar en todo lo posible.

En cuanto a la producción, decidí utilizar la fotografía artística documental o humanista, para cumplir con el objetivo de lograr la sensibilización sobre este tema. Durante todo el proceso de producción se tomó en cuenta el sentido de la obra, que es generar un documento visual para conservar la memoria sobre

la tradición de las carreras de coches de madera Jorge Aguilar Veintimilla en la ciudad de Quito.

Realicé la selección de las fotografías en dos etapas, con este método para logré poner un tiempo de espera entre ellas, lo que permitió mayor objetividad en la edición fotográfica. De esta manera hice una primera preselección de las fotografías más adecuadas para la obra y, luego de ocho meses procedí a efectuar una selección definitiva con una mirada más objetiva y crítica. Para la selección de las fotografías que entrarían en la edición final, tomé en cuenta la veracidad que estas demostraran. No se hizo fotomontajes ni alteración excesiva del color para la publicación. El revelado consistió en pequeñas correcciones de color y exposición para conseguir imágenes más claras y agradables (Ver figura 3).



Sin revelar

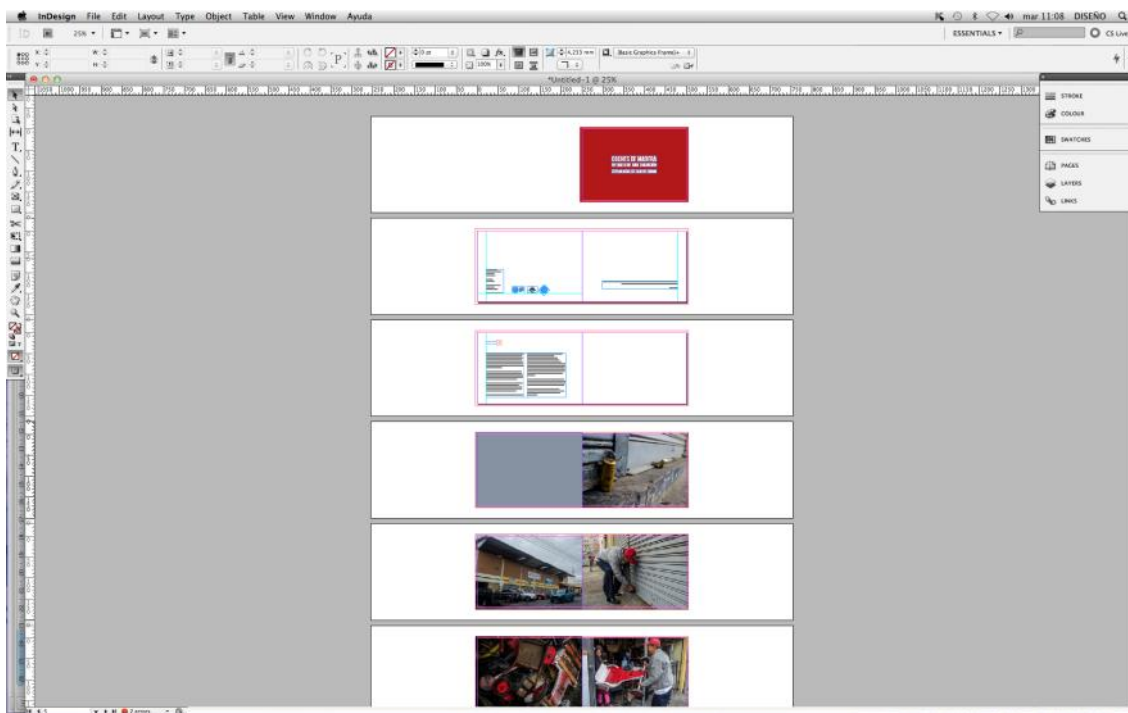


Revelada

“figura 3” ejemplo de revelado, post proceso de la imagen

4. CONCLUSIONES

En cuanto a la diagramación del libro, concluí que se debe seleccionar solamente las mejores fotografías, las que cumplan la estética final para lograr la mayor veracidad en cada imagen. (Ver figura 4)

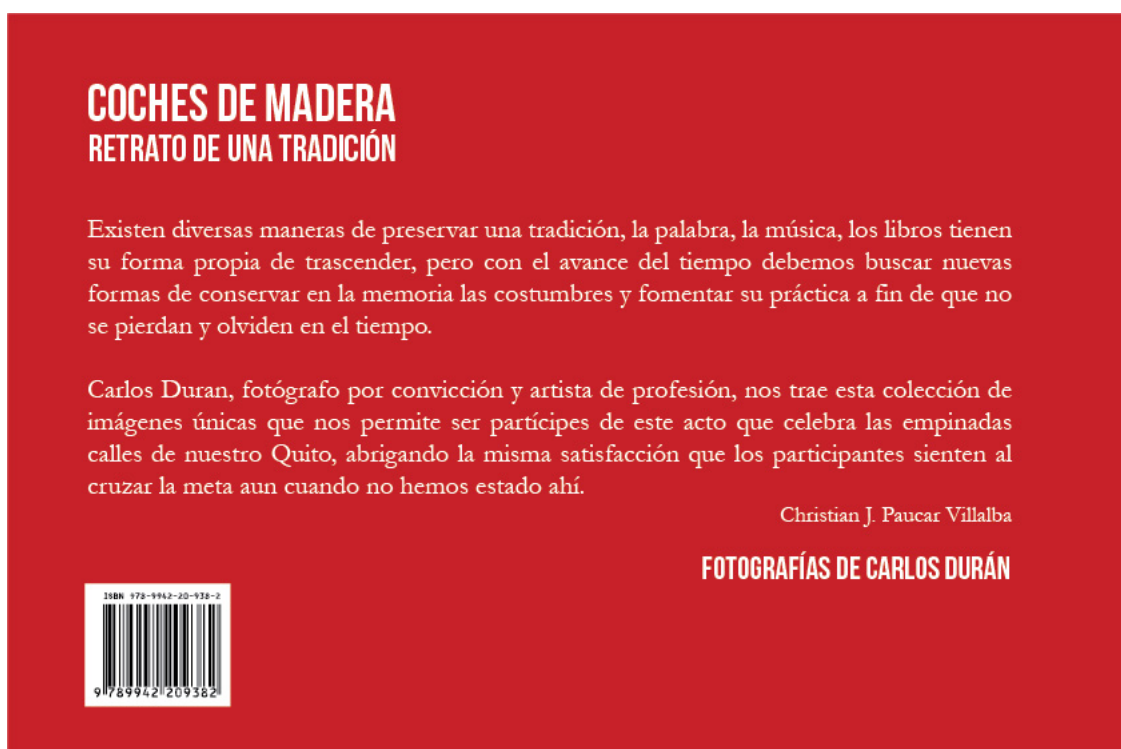


“figura 4” captura de pantalla, diagramación del libro de fotos

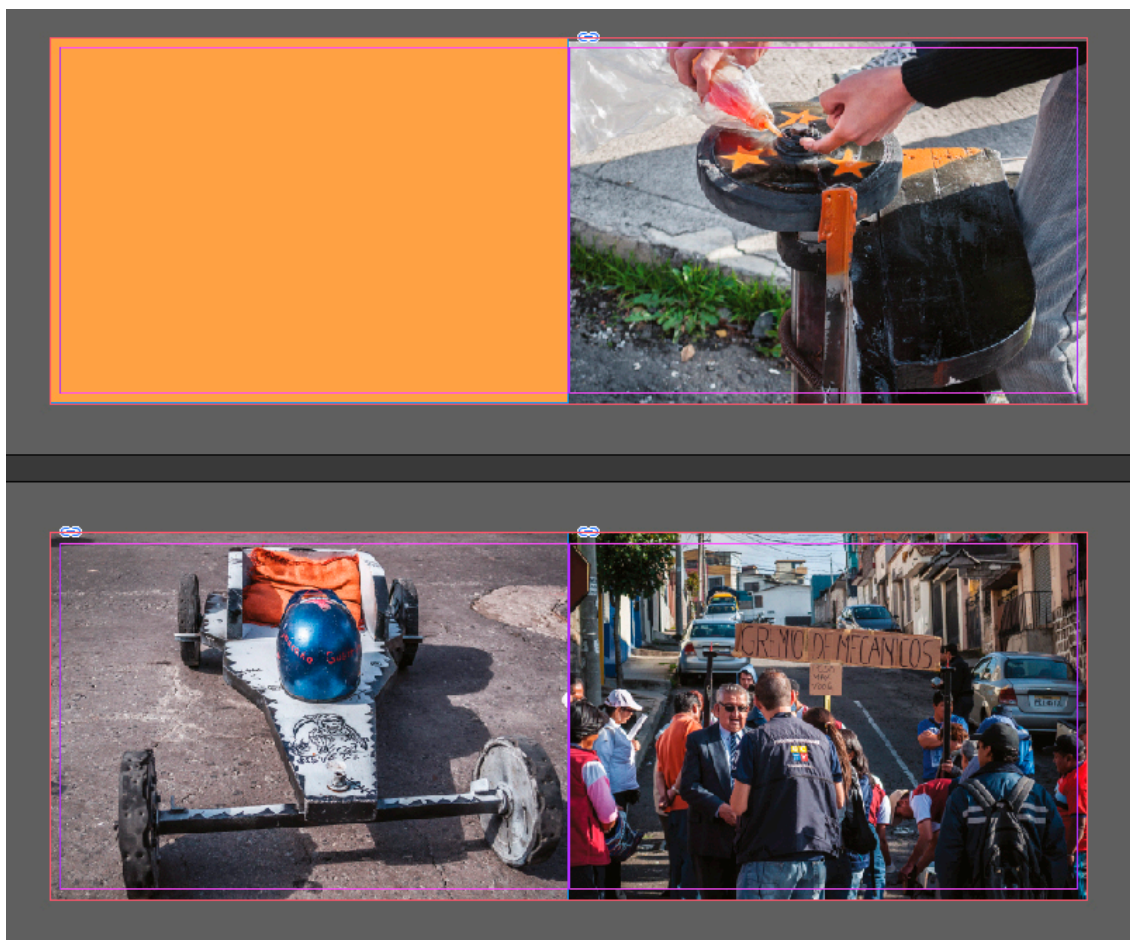
Los procesos finales de edición fotográfica y diagramación de la publicación tomaron tiempo. Sin embargo, se logró generar un libro fotográfico, tanto impreso como digital, compuesto por tomas fotográficas que reflejan la realidad y el estado actual de las Carreras de Coches de Madera Jorge Aguilar Veintimilla en Quito. (Ver figuras 5, 6 y 7).



“figura 5” portada del libro fotográfico



“figura 6” contraportada del libro fotográfico



“figura 7” ejemplo de páginas interiores del libro fotográfico

Con esto se obtuvo un producto que sea acorde al planteamiento de esta disertación, en el cual se ejemplifica cómo un producto artístico puede ser utilizado como documento histórico. En conclusión, al realizar un libro fotográfico sobre este evento cultural, se generó un documento al cual las personas pueden acudir en busca de datos sobre lo que aconteció en las Carreras de Coches de Madera Jorge Aguilar Veintimilla. Mediante este documento, en el cuál se utilizó a la fotografía artística de estilo documental, se conserva la memoria de esta tradición y de cierta forma, se conserva la tradición misma al ser instrumento al cual el público pueda acceder para activar la memoria en él conservada.

En respuesta a la interrogante propuesta al inicio de este trabajo, concluyo que sí es posible mediante el arte, específicamente, mediante la práctica fotográfica artística-documental, generar documentos a los cuales se puede acudir como recursos para generar y conservar la memoria.

5. ANEXOS

5.1. Anexo A: fotografía antes de la largada, utilizada como portada del producto y como postales para la invitación al lanzamiento del libro de fotografías.



5.2. **Anexo B:** diseño de la postal para invitaciones al lanzamiento.



La Carrera de Artes Visuales de la FADA, PUCE y NO LUGAR - Arte Contemporáneo tienen el gusto de invitar a usted al lanzamiento de la publicación de Carlos Durán:



COCHES DE MADERA
RETRATO DE UNA TRADICIÓN
FOTOGRAFÍAS DE CARLOS DURÁN

Martes, 19 de mayo de 2015
19h30

No Lugar - Arte Contemporáneo
García Moreno N9-87 y Oriente
Centro Histórico
Quito

www.nolugar.org
www.artesvisualesquito.org



5.3. Anexo C: fotografía del montaje de la llegada de la final, calle Mejía.



5.4. Anexo D: fotografía de la llegada, primera semifinal, calle Bartolomé de las Casas.



5.5. **Anexo E:** fotografía de la llegada, segunda semifinal, calle Río de Janeiro.



5.6. **Anexo F:** fotografía de la llegada, final, calle Mejía.



5.7. Anexo G: testimonio de Yadira Valencia, competidora.

- ¿Cómo te preparas y por qué decidiste correr en estas carreras?:

“Una semana antes les arreglamos y les damos los acomodes a los coches para que no pase nada en el rato de la carrera... corro porque me gusta y porque es tradición de la familia, mi papá me hizo mi primer coche y me metieron a los 5 años y desde ahí aprendí a correr, corro desde hace 8 años”

- ¿Qué pensaste cuando te enteraste que la carrera se iba a cancelar?:

“Que ya se iba a acabar la tradición de aquí de Quito, de la familia y cosas así, toda la familia se sintió emocionada cuando nos enteramos que sí se iban a realizar”.

Bibliografía

- Achugar, H. (2003). El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (Motivos y paréntesis). En E. Jelin, & V. Langland, *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (págs. 191-214). Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A.
- Acosta, A. (2012). Hacia la declaración universal de los derechos de la naturaleza. *afese*(54), 11-32.
- Adamson, G. (1997). *Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades*. Obtenido de Sitio web de Universidad de Guadalajara: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/Adamson.htm>
- Birbragher, C. S. (2010). El mercado del arte: Mercado del arte en Latinoamérica. En L. Tronkal. Quito: La Tronkal.
- Boulton, A. (2003). ¿Es un arte la fotografía? En J. Fontcuberta, *estética fotográfica* (págs. 257-262). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Camnitzer, L. (2010). El artista: La figura del artista. En L. Tronkal. Quito: La Tronkal.
- Camnitzer, L. (2010). El artista: La figura del artista. En *La Tronkal* (págs. 111-129). Quito: La Tronkal.
- Carey, J. (2005). *¿Para qué sirve el arte?* Londres: Faber and Faber Limited.
- De la Vega, R., & Zambrano, A. (septiembre de 2007). *Circunvalación del hipocampo*. Obtenido de <http://www.hipocampo.org/memoria.asp>

- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Estética 45.
- Dussel, E. (1996). *Filosofía de la liberación*. Bogotá: Nueva América.
- EMOWE. (2015). *EMOWE*. Obtenido de sitio web de: EMOWE:
<http://www.emowe.com/memoria-fotografica/>
- Foglia, A. (2013). Nuevos documentalismos: el giro subjetivo en la fotografía contemporánea. En A. Schlenker, *Trascámara, la imagen pensada por fotógrafos [prácticas teóricas desde el lugar de la creación]* (págs. 37-55). Quito: plataforma_SUR.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. H. (2006). *Arte desde 1900 modernismo antimodernismo postmodernismo*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Grosso, B. (2002). *Las políticas de la memoria [en línea]*. *Sociohistórica*, (11-12). Obtenido de http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf
- Hollier, D. (1991). Préface. En J.-M. Place, *Documents*.
- Jelin, E. (2002). ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? En E. Jelin, *Los trabajos de la memoria* (págs. 17-379). Madrid: Siglo XXI.
- Lobato, M. Z. (s.f.). Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual. En F. d. Humanas, *Anuario Nº5* (págs. 25-38). Argentina: UNLPam.
- Mosquera, G. (1999). Robando el pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural. En J. J. (editores), *Horizontes del arte latinoamericano* (págs. 57-67). Madrid: Editorial Tecnos.
- Oleas, M. d. (2013). Fotografía: ¿arte o documento? En A. Schlenker, & A. Schlenker (Ed.), *Trascámara, la imagen pensada por fotógrafos [prácticas teóricas desde el lugar de la creación]* (págs. 25-36). Quito: plataforma_SUR.
- Pachón Soto, D. (s.f.). *Academia*. Obtenido de http://www.academia.edu/10072281/Facultad_de_Derecho_y
- Picaudé, V. (2001). Classer la photographie, avec Péric, Aristote, Searle et quelques autres... En V. Picaudé, & P. Arbaizar, *La confusion de genres en photographie*. Paris: Bibliothèque nationale de France.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. En *Journal of World-Systems Research*. Obtenido de sitio web de *Journal of World-Systems Research*.
- Smith, W. E. (2010). Fotoperiodismo. En J. Fontcuberta, *Estética fotográfica* (págs. 209-212). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Steinert, O. (2010). Sobre las posibilidades de creación en fotografía. En J. Fontcuberta, *Estética fotográfica* (págs. 271-280). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Troya, M. F. (2009). Del documento fotográfico a la fotografía documental. *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 121-132.

Universidad Rey Juan Carlos. (s.f.). *URJC: Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales*. Obtenido de Sitio web de Universidad Rey Juan Carlos:

<http://www.fcjs.urjc.es/paginas/carellan/docinf/tema01.html>

Vargas, G. (2013). Ambivalencias en la representación fotográfica del Otro: Paul Rivet y Rolf Blomberg. En A. Schlenker, *Trascámara, la imagen pensada por fotógrafos [prácticas teóricas desde el lugar de la creación]* (págs. 113-126). Quito: plataforma_SUR.